

TEMAS Y FORMAS HISPÁNICAS: ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD

Carlos Mata Induráin y Anna Morózova (eds.)



ACERCAMIENTO LINGÜÍSTICO A LA TEORÍA ESTILÍSTICA DE BALTASAR GRACIÁN

Inna Shaludko

Universidad Estatal Pedagógica Herzen de Rusia, San Petersburgo

INTRODUCCIÓN

Baltasar Gracián es una de las principales figuras del barroco literario español. Siendo al mismo tiempo ideólogo de la ética, teórico del nuevo estilo de las bellas letras coetáneas, codificador de la expresión literaria y, por fin, escritor, Gracián es uno de los autores auriseculares que tiene lectores agradecidos de toda clase, desde los sumamente profesionales (filósofos, estudiosos de las letras hispánicas, etc.) hasta los simplemente aficionados. Pues los libros de «uno de los más desafiantes pensadores de toda la literatura española»¹ son capaces de satisfacer gustos de los lectores más exigentes.

A sabiendas de que en todos sus escritos Gracián plantea el mismo problema del perfeccionamiento del hombre², se puede esperar de él también cierto grado de uniformidad en la forma de expresión, en el lenguaje de su obra. Aunque este, debido a la diversidad del contenido y la adquisición de experiencia literaria, varía inevitablemente de un libro a otro, de manera que —según afirma Evaristo Correa Calderón— se pueden destacar cuatro variedades estilísticas de la producción literaria del autor (estilo familiar de sus cartas; estilo oratorio de sus tratados, conocido en dos tipos: académico y religioso; estilo

¹ Hafter, 1966, p. 74.

² Alonso, 1993, p. 17.

fluidio y plástico de su novela; estilo lacónico, condensado, de su libro aforístico), lo evidente es que «hay en Gracián una manifiesta voluntad de estilo»³ que concuerda perfectamente con su afán de codificar la lengua literaria de la época. Asimismo consta que para Gracián la codificación de recursos literarios no es algo contradictorio a la innovación, el invento, incluso el rebuscamiento lingüístico, siempre que este no sea ajeno a una «sabiduría idiomática»⁴. Así, las cuestiones del estilo vienen entrelazadas con las de la lengua.

En este artículo se planteará cómo los componentes de la teoría graciana quedan reflejados en los mecanismos lingüísticos de su verbalización y, por otra parte, qué repercusión dejan los medios de expresión verbal elaborados por el autor en el contenido ideológico de su obra.

TEORÍA DEL ARTE GRACIANA: DE *IMITATIO* A *AEMULATIO*

La aportación barroca a la literatura española aurisecular no es solo la renuncia a los ideales renacentistas y el regreso a la temática medieval, sino también un gran avance, un progreso continuo de la teoría del arte en general y la del estilo en particular. Pues es en aquella época cuando la apología del arte y la ponderación del artificio llegan a su apogeo. En 1648, en el tratado *Agudeza y arte de ingenio*, Baltasar Gracián fue el primero en definir, describir y elogiar los elementos de la retórica y poética barroca: la facultad mental (*ingenio*), el mecanismo discursivo de su manifestación (*agudeza*) y la forma más común de su realización (*concepto*). Pocos años después, en 1655, estas y otras nociones barrocas fueron analizadas por Emanuele Tesauro en su *Catalejo aristotélico* (*Cannocchiale aristotelico*). Como manifiesta el título, el tratadista italiano recurrió al método del Estagirita, desde el punto de vista científico, sacándole ventaja al español, que había desatendido el esquema aristotélico. Sin embargo, no debemos subestimar el valor teórico de la obra graciana, como a veces ocurre en la literatura crítica. Por ejemplo, F. Checa y J. M. Morán afirman que

frente a los altos vuelos intelectuales que alcanzan en Francia y en Italia las discusiones acerca del emblema y la metáfora, discusiones que afectan

³ Correa Calderón, 1970, p. 246.

⁴ Correa Calderón, 1970, p. 258.

a la teoría del conocimiento y que se insertan de lleno en el aristotelismo en boga, incluso en aquellos que como Tesauro están reivindicando el valor intrínseco de la agudeza, en Gracián asistimos el empobrecimiento teórico del género. Al jesuita, de la metáfora y del emblema le interesa su efecto, no su esencia; lo artificioso y sorprendente de su realización, no sus leyes compositivas⁵.

En efecto, es fácil mostrar que el tratado graciano, aunque de manera menos explícita que el *Catalejo*, contiene los elementos que en su totalidad forman una teoría del arte. En primer lugar cabe notar que Gracián no pudo conformarse con la simplificación escolástica que reducía los principios de la mimesis aristotélica hasta la mera imitación: «La imitación suplía al arte, pero con desigualdades de sustituto, con carencias de variedad»⁶. No es casual que el moralista español hubiera intuido ya hacía mucho la insuficiencia del principio imitativo no solo en las cuestiones artísticas sino, según ha señalado M. Z. Hafter, en las de la educación y autocreación moral⁷. La superación decisiva de la imitación en la ética graciana se subraya también por K. Krabbenhoft:

Para Gracián, el cortesano ideal es la creación en carne y hueso de su propia invención, texto viviente de la prudencia. El principio de composición es la *emulación*, porque a diferencia de la *imitación*, aquella le proporciona una dilatada libertad de acción⁸.

Este juicio lo expresa el propio autor de forma condensada en el aforismo 75 del *Oráculo manual*: «Elegir idea heroica: más para la emulación que para la imitación»⁹. Así pues, lejos de negar la doctrina mimética, Gracián la suple con la idea de la emulación. Como opina el estudioso alemán M. Hinz, esta innovación graciana hace recordar la doctrina de la *aemulatio* del historiador latino Cayo Veleyo Patriculo, tan apreciado por el autor español¹⁰: «No fueron más de los dos libros de Cayo Veleyo Patérculo, para que fuesen el *non*

⁵ Checa, Morán, 2001, p. 125.

⁶ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 1, p. 48.

⁷ Hafter, 1966, p. 8.

⁸ Krabbenhoft, 1995, p. 81 (la cursiva es mía).

⁹ Gracián, *Oráculo manual*, p. 158.

¹⁰ Hinz, 2002.

plus de la agudeza, del aliño y de la elocuencia»¹¹. María Cuartero Sancho piensa que «la idea gracianesca de la *æmulatio* es la humanística: la *æmulatio* es la *imitatio* que, mediante la *uariatio*, consigue la superación del modelo»¹².

Sean cuales fueren los orígenes del término, lo esencial es que Gracián lo convierte en la piedra angular de su teoría del arte, de modo que sería una simplificación ver su única manifestación en las *æmulationes* que, según María Cuartero Sancho, son la forma implícita de pervivencia de las fuentes clásicas en la obra graciana, o sea, la «ocultación completa de la fuente»¹³. Sin embargo, la filóloga española tiene toda la razón en cuanto a la naturaleza del fenómeno: la *æmulatio* tiene carácter oculto, es decir, pertenece al nivel implícito de la expresión verbal.

CREACIÓN DEL CONCEPTO Y TEORÍA DEL ESTILO

La tríade clave de la teoría estilística de Gracián —*ingenio*, *agudeza*, *concepto*— son términos interdependientes. Sin embargo, el concepto es el punto de referencia para toda la obra graciana, que sirve como tarjeta de visita del autor dando nombre a su estilo, el llamado *conceptismo*:

Consiste, pues, este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto de entendimiento. De suerte que se puede definir el concepto: Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. [...] es artificiosa conexión de los objetos¹⁴.

La creación del concepto se facilita por el ingenio, la facultad mental que Gracián sistemáticamente contrapone al juicio: «No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura»¹⁵, pues «no hay bocado más amargo que una verdad desnuda»¹⁶; «Dicen que naturaleza hurtó al juicio todo lo que

¹¹ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 2, p. 240.

¹² Cuartero Sancho, 2002, p. 85.

¹³ Cuartero Sancho, 2002, p. 82.

¹⁴ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 1, pp. 55-56.

¹⁵ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 1, p. 54.

¹⁶ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 2, p. 192.

aventajó el ingenio en que se funda aquella paradoja de Séneca, que todo ingenio grande tiene un grado de demencia»¹⁷.

De dicha comparación, como señala el filólogo ruso L. Pínskiy, se deduce la apología del *principio asociativo* de la creación y percepción artística¹⁸. Siglos después, el mismo fenómeno será apologizado por Vladimir Nabokov:

The passage from the dissociative stage to the *associative* one is thus marked by a kind of spiritual thrill which in English is very loosely termed *inspiration*. A passerby whistles a tune at the exact moment that you notice the reflection of a branch in a puddle which in its turn, and simultaneously, recalls a combination of damp green leaves and excited birds in some old garden, and the old friend, long dead, suddenly steps out of the past, smiling and closing his dripping umbrella. The whole thing lasts one radiant second and the motion of impressions and images is so swift that you cannot check the exact laws which attend their recognition, formation, and fusion – why this pool and not any pool, why this sound and not another – and how exactly are all those parts correlated; it is *like a jigsaw puzzle that instantly comes together in our brain with the brain itself unable to observe how and why the pieces fit*, and you experience a shuddering sensation of wild magic, of some inner resurrection, as if a dead man were revived by a sparkling drug which has been rapidly mixed in our presence. This feeling is at the base of what is called inspiration – *a state of affairs that commonsense must condemn*¹⁹.

(El paso de la fase disociativa a la *asociativa* está marcada con un estremecimiento espiritual que en inglés se denomina con un término muy vago, *inspiración*. Un transeúnte entona una melodía en el momento exacto en el que tú notas el reflejo de una rama en un charco que a su vez, y simultáneamente, te evoca una combinación de hojas verdes y húmedas con pájaros alborotados en algún viejo jardín, y el viejo amigo, muerto hace mucho, de repente sale del pasado, sonriendo y cerrando su paraguas mojado. Todo esto dura un radiante segundo, y el cambio de impresiones e imágenes es tan rápido que no puedes percatarte de las leyes exactas que rigen su reconocimiento, formación y fusión —por qué este charco y no otro charco, por qué este sonido y no otro—, ni de cómo precisamente se relacionan todas esas partes; eso es *como un rompecabezas que inmediatamente se monta en nuestro cerebro sin que el propio cerebro*

¹⁷ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 2, p. 254.

¹⁸ Pínskiy, 1984, p. 516.

¹⁹ Nabokov, 1982, p. 377 (el subrayado es mío).

*sea capaz de observar cómo y por qué encajan las piezas, y experimentas una sensación estremecedora de magia salvaje, de una resurrección interior, como si resucitara un muerto con una pócima espumosa mezclada rápidamente en nuestra presencia. Esta sensación está en la base de lo que se llama inspiración, un estado que el sentido común debe condenar.*²⁰

Es obvio que la artificiosa conexión del concepto y el montaje momentáneo del rompecabezas se basan en el mismo proceso sintético que en el nivel lingüístico supone el proceder y la manifestación del mecanismo comprensivo.

La teoría del estilo en Gracián, aunque no se ha llegado a formular en una doctrina, contiene una serie de ideas desarrolladas. Así, elaborando el aspecto axiológico de estilo, tratando de la idea de la perfección estilística, el autor subraya la existencia de los dos lados del estilo, el plano de contenido y el de expresión: «Dos cosas hacen perfecto un estilo, lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos, que de ambas eminencias se adecua su perfección»²¹. Gracián se vale de los recursos figurativos (comparaciones y metáforas) para resaltar la importancia de ambos planos por separado: «Son las voces, lo que las hojas en el árbol, y los conceptos el fruto»; «Son los conceptos vida del estilo, espíritu del decir y tanto tiene de perfección cuanto de sutileza»²². Sin embargo, la perfección de la obra se debe al conjunto, a la combinación de los dos lados: «cuando se junta lo realzado del estilo y lo remontado del concepto, hacen la obra cabal»²³. De ese modo, la eficacia estilística no puede limitarse al empleo de recursos retóricos: «son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza»²⁴, sino que está arraigada la fuerza expresiva en términos de naturaleza dual, «formal y material», es decir, mental y lingüística, tales como el *verbo*:

Mas el nervio del estilo consiste en la intensa profundidad del verbo. Preñado ha de ser el verbo, no hinchado; que signifique, no que resuene;

²⁰ La traducción es mía.

²¹ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 2, p. 228.

²² Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 2, p. 229.

²³ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 2, p. 229.

²⁴ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 1, p. 204.

verbos con fondo, donde se engolfe la atención, donde tenga en qué cebarse la comprensión²⁵.

La tipología del estilo graciana —que presenta una variedad genérica por esencia, autoridad o gusto— tampoco es ajena a la evaluación común del fenómeno en cuestión. Lo predecible es que Gracián basa el valor del estilo en el concepto: «Uno y otro estilo [*redundante y conciso*] han de tener alma conceptuosa»; «Siempre insisto en que lo conceptuoso es el espíritu del estilo»²⁶.

Así pues, no cabe duda alguna de que el elemento básico de todos los principios teóricos gracianos es el concepto, aunque este, por falta de una definición exacta, más se parezca a una palabra que Gracián «utilizó como comodín»²⁷ que al término científico.

ANÁLISIS LINGÜÍSTICO DE LA CREACIÓN DEL CONCEPTO

Entre una amplísima bibliografía dedicada a Gracián²⁸ no faltan estudios lingüísticos de su obra. Para formarse una idea de la variedad temática y metodológica de estos trabajos basta con recurrir a algún estudio sinóptico²⁹. La convicción de que el «alma del estilo» se refleja en el nivel idiomático del texto y es aquí donde se materializa, se hace patente, dirige nuestra atención al examen lingüístico de aquel fenómeno vago que se llama el *concepto* graciano. Como ya hemos señalado, este término tiene varias características que si no lo definen unívocamente, pueden servir como rasgos constitutivos.

Ahora bien, los componentes del concepto, vistos desde la perspectiva linguo-semiótica, son los siguientes: a) la *formación asociativa* (*comprehensiva*) de un signo derivado, b) cuyo *significante* llama la aten-

²⁵ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 2, p. 234. Aquí cabe notar que la interpretación del término «verbo» corresponde a su doble definición en el *Diccionario de Autoridades*: «es la imagen expresiva del objeto, o concepto del entendimiento, que regularmente llaman verbo Mental a distinción del que llaman Vocal, que es la expresión, o voz con que se explica el mismo concepto» (*Aut.*, VI, p. 458).

²⁶ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 2, pp. 236, 243.

²⁷ Pérez Lasheras, 2001, p. 80.

²⁸ Como obra de referencia se puede consultar la bibliografía graciana compuesta por E. Cantarino (2001).

²⁹ Un buen resumen de las investigaciones lingüísticas de los textos gracianos lo hizo José María Enguita Utrilla (2001).

ción por su rareza (forma no habitual de coordinación semántica y/o sintáctica) debida al hecho de expresar c) el *significado* implícito.

No es casual que se ajusten a estos criterios los medios estilísticos de Gracián descritos por Helmut Hatzfeld (que los considera como los síntomas de la decadencia del barroco español camino de un elegante rococó): la ambivalencia semántica de las palabras, la síntesis de lo concreto con lo abstracto, la alteración y condensación de las citas y paronimias, la elipsis, el desequilibrio, la alusión y otros³⁰. Asimismo corresponden a los componentes semióticos del concepto tales formas de la «sabiduría idiomática», apreciada por Evaristo Correa Calderón, gran conocedor de Gracián, como los juegos de palabras etimológicos, incluidas las falsas etimologías³¹.

Es lógico suponer que el lugar más apropiado para la práctica conceptista de Gracián fue su única obra propiamente literaria, o sea, de la ficción, el *Criticón*. En efecto, en esta voluminosa narración de carácter alegórico-filosófico y de un marcado tono satírico respecto a la realidad representada, todo está sujeto a la creación del concepto. Ya el propio título —que significa ‘colección de las crisis’, aludiendo con su forma a la obra de Petronio, arbitro de la elegancia—, presenta un ingenioso invento conceptista de nombrar los capítulos con un término médico. De la misma raíz griega se deriva el nombre del protagonista advertido y culto, Critilo (κρίνω ‘juzgo’), mientras que el otro, inculto, se llama Andrenio (ἄνδρος ‘hombre’). Los «dos peregrinos del vivir»³² —o incluso el único héroe modélico partido en dos por el eje que marca la oposición de las aptitudes humanas: innatas (el *genio*) *vs.* cultivadas (el *ingenio*)— se mueven por el espacio-tiempo en búsqueda de la perfección. A diferencia de la novela tradicional, cuyos protagonistas se someten al esquema de los acontecimientos (según Mijaíl Bajtín, «son engendrados por el argumento»³³), los héroes del *Criticón* —privados de todo rasgo individual— dominan totalmente sobre la estructura argumental³⁴. De ahí que el *Criticón* difícilmente quepa dentro del género novelesco adquiriendo denominaciones tan originales como «daguerrotipo de la novela»³⁵.

³⁰ Hatzfeld, 1966, pp. 346–363.

³¹ Correa Calderón, 1970, pp. 258–259.

³² Gracián, *El Criticón*, tomo II, p. 18.

³³ Bajtín, 2000 [1929], p. 75.

³⁴ Alonso, 1993, p. 34.

³⁵ Oganisián, 1988, p. 226.

La dualidad del ser humano no es sino el reflejo del principio universal formulado por Gracián en la crisis III de la primera parte del *Criticón*: «tanta mudanza con tanta permanencia»³⁶. Cabe notar que el universo graciano tiene correspondencia con el mundo heraclíteo: el de la armonía divina en lo desconcertado, de la unidad en lo desdoblado, de la eternidad en lo transitorio, del Logos en el devenir, etc.³⁷ No es raro que los juegos conceptistas de Gracián se parezcan a las paradojas heraclíteas basadas en la homonimia o paronimia idiomática; pues el traslado «de la *cuna* a la *urna*, del *tálamo* al *túmulo*»³⁸ es de comparar con el filosofema ‘vida-muerte’ de Heráclito: «el nombre del *arco* (βῆος) es *vida* (βίος) y su función es dar muerte»³⁹.

Asimismo, el cronotopo de la novela está dominado por el contenido ideológico, de modo que todo lo que sucede, lo que tiene forma material y concreta sirve para la manifestación de lo genérico, lo abstracto. Por eso en el plano figurativo de la obra protagoniza el recurso cuya función es facilitar la percepción de las ideas abstractas, es decir, la alegoría. Es de notar que la imagen alegórica de Gracián tiene sus particularidades conceptistas: además de la alegoría tradicional que consiste en la plasmación del contenido ético en la forma material, o sea, en la materialización de lo moral, es muy corriente aquí un procedimiento novedoso que consiste en «la espiritualización de lo material»⁴⁰. Hay que añadir que esta innovación estilística contribuye a la creación del *antropomorfismo universal* del plano figurativo, de manera que cualquier elemento material tiende a adquirir sentido abstracto conforme con el concepto expresado. Ni que decir tiene que las primorosas alegorías conceptistas tienen forma implícita.

Buenos ejemplos de la alegoría conceptista se pueden encontrar en el fragmento del libro que representa «la gran aduana del Tiempo». Así, describiendo el ingreso a la virilidad, Gracián se vale de la serie de los emblemas conceptistas basados en la analogía oculta que surge de las relaciones metonímicas tipo causa-efecto. En el fragmen-

³⁶ Gracián, *El Criticón*, tomo I, pp. 139, 142.

³⁷ Los aspectos filosóficos y estéticos de la doctrina de Heráclito de Éfeso han sido examinados detenidamente por el filósofo ruso Alekséi Lósev. Ver Lósev, 1963, pp. 345-390.

³⁸ Gracián, *El Criticón*, tomo II, p. 167.

³⁹ Ver Lósev, 1963, p. 364.

⁴⁰ Pínskiy, 1984, p. 561.

to siguiente los elementos añadidos entre corchetes manifiestan el contenido implícito del texto graciano:

De suerte que de pies a cabeza los reformaban. Echábanles a todos un candado en la boca [*para que sean prudentes*], un ojo en cada mano [*para que no crean sino lo que tocan*] y otra cara janual [*para que entiendan tanto el pasado como el futuro*], pierna de grulla [*para que vigilen bien desde su altura*], pie de buey [*para que estén bien asentados en su anchura*], oreja de gato [*para que tengan buen oído*], ojo de lince [*para que tengan buena vista*], espalda de camello [*para que soporten mucho trabajo*], nariz de rinoceronte [*para que sean sagaces*] y de culebra el pellejo [*para que se lo muden*]⁴¹.

Aunque las relaciones lógicas son muy productivas para generar conceptos, otra posibilidad de la creación conceptista, más difícil de descifrar, es la pura asociación de ideas que deja «llegar a ver con novedad y con advertencia la grandeza, la hermosura, el concierto, la firmeza y la variedad desta gran máquina criada»⁴². La asociación de ideas remotas, según el antropomorfismo universal, combinada con el mecanismo amplificativo de la lengua caracteriza la prosa del escritor ruso Andréi Platónov:

El sol se puso enorme y rojo y se ocultó tras la extremidad de la tierra al haber dejado en el cielo el ardor que se iba enfriando; en la niñez cualquier otro hombre pensaba que era su padre que se le había ido a la lejanía y se estaba asando en una gran hoguera las patatas para la cena⁴³.

Por el contrario, en Gracián observamos el mecanismo comprensivo de la creación del concepto que tiene una doble ventaja: además de carácter novedoso y enigmático, el concepto adquiere aptitudes para ser desarrollado en una alegoría detallada o quedar partido en trozos conceptistas de doble semántica, lo que permite unir concisamente los planos paralelos del contenido en la misma imagen. A continuación citaremos el fragmento de la crisis I de la primera parte en el cual el autor desarrolla una alegoría tradicional que presenta la vida humana como un río. Es de notar que, aunque se trata de una sola representación verbal, el efecto equívoco del juego de diferentes acepciones de las palabras usadas hace presentes a la vez dos imágenes

⁴¹ Gracián, *El Criticón*, tomo II, pp. 43-44.

⁴² Gracián, *El Criticón*, tomo I, p. 119.

⁴³ Platónov, 1988, p. 310 (la traducción es mía).

visuales: cuatro metamorfosis del río y cuatro edades del hombre (en cursiva vienen los elementos que pertenecen a ambos planos del contenido: acuático, o sea, explícito por excelencia, y antropomórfico, implícito, organizado en el subtexto):

Acertadamente *discurría* quien comparaba el vivir del hombre al correr del agua, cuando todos *morimos* y como ella *nos vamos deslizando*. Es la niñez fuente *risueña*: nace entre menudas arenas, que de los polvos de la nada salen los lodos del cuerpo, *brolla* tan *clara* como *sencilla*, *ríe* lo que no *murmura*, *bulle* entre *campanillas* de viento, *arrúllase* entre *pucheros* y *ciñese* de verduras que le *fajan*. Precipítase ya la mocedad en un *impetuoso* torrente: *corre*, *salta*, *se arroja* y *se despeña*, *tropezando* con las guijas, *rifando* con las flores, va *echando espumas*, *se enturbia* y *se enfurece*. *Sosiegase*, ya río, en la varonil edad: *va pasando* tan *callado* cuan *profundo*, caudalosamente *vagabundo*, todo es *fondo*, sin ruido; *dilátase* espaciosamente *grave*, *fertiliza* los campos, *fortalece* las ciudades, *enriquece* las provincias y de todas maneras *aprovecha*. Mas ¡ay!, que al cabo viene a parar en el amargo mar de la vejez, abismo de *achaques*, sin que le falte una *gota*; allí pierden *los ríos sus bríos*, su nombre y su dulzura; va a orza el *carcomido* bajel, *haciendo agua* por cien partes y a cada instante *zozobrando* entre *borrascas* tan *deshechas* que *le deshacen*, hasta dar al través *con dolor* y *con dolores* en el abismo de un sepulcro, quedando *encallado en perpetuo olvido*⁴⁴.

CONCLUSIÓN

Si bien el laconismo del estilo de Baltasar Gracián se ha convertido en un tópico de la crítica literaria, esta idea suele averiguarse con las citas gracianas, sin que se le encuentren razones objetivas:

Es quizá el escritor más conciso de nuestra literatura. Su laconismo es casi siempre de admirar; lo profesaba como una de las principales reglas de su estilo: *lo bueno, si breve, dos veces bueno; más obran quintas esencias que fárragos*⁴⁵.

Sin embargo, las observaciones precedentes revelan que la brevedad de expresión no es tan solo una estrategia elegida por el autor con fin de imitar el proceder modélico, ora divino, ora humano, o

⁴⁴ Gracián, *El Criticón*, tomo II, p. 17-18.

⁴⁵ Menéndez Pidal, 1978 [1940], p. 214; sobre del laconismo graciano ver entre otros: Menéndez Pidal, 1947 [1942]; Alonso, 1993, p. 49; Correa Calderón, 1970, p. 253.

sea, algo que pueda existir independientemente de otros fenómenos estilísticos. Así pues, en Gracián la expresión implícita del contenido es una característica fundamental de la creatividad artística, la *aemulatio*. Por lo demás, en los textos gracianos el mecanismo comprensivo de la lengua sirve para la creación del concepto, término clave de su teoría estilística. Entre las variedades de este mecanismo destacan las formas que facilitan la generación de una imagen alegórica: etimologización, elipsis, metonimia, analogía, alusión, etc. Cabe notar que esta diversidad expresiva está capacitada para singularizar el contenido alegórico que, en efecto, no se limita al tipo tradicional, sino que tiende a la originalidad que se manifiesta en el antropomorfismo universal de la imagen graciana.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Santos, «Introducción», en Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. de Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 11-51.
- BAJTÍN, Mijaíl, «Problemas de la obra de Dostoievski» [1929], en *Obras*, vol. 2, Moscú, Russkiye slovari, 2000, pp. 5-175 (en ruso).
- CANTARINO, Elena, «Bibliografía», en Aurora Egido y María del Carmen Marín Pina (eds.), *Baltasar Gracián. Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución «Fernando el Católico», 2001, pp. 175-227.
- CHECA CREMADES, Fernando, y MORÁN TURINA, José Miguel, *El Barroco*. Madrid, Istmo, 2001.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo, *Baltasar Gracián: Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1970.
- CUARTERO SANCHO, María Pilar, «La pervivencia de los autores clásicos en Gracián», *Alazet*, 14, 2002, pp. 77-101.
- ENGUITA UTRILLA, José María, «Observaciones lingüísticas en torno a los textos gracianos», en Aurora Egido y María del Carmen Marín Pina (eds.), *Baltasar Gracián. Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución «Fernando el Católico», 2001, pp. 129-147.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 1, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969a.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 2, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969b.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, tomo primero, ed. de Miguel Romera-Navarro, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1938.

- GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, tomo segundo, ed. de Miguel Romera-Navarro, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1939.
- GRACIÁN, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. de Miguel Romera-Navarro, Madrid, CSIC, 1954.
- HAFTER, Monroe L., *Gracián and Perfection. Spanish Moralists of the Seventeenth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1966.
- HINZ, Manfred, *Die menschlichen und die göttlichen Mittel: Sieben Kommentare zu Baltasar Gracián*, Bonn, Romanistischer Verlag, 2002.
- KRABBENHOFT, Kenneth, *El precio de la cortesía: Retórica e innovación en Quevedo y Gracián. Un estudio de la «Vida de Marco Bruto» y del «Oráculo manual y Arte de prudencia»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995.
- LÓSEV, Alekséi, *Historia de la estética antigua*, Moscú, Vysshaya shkola, 1963 (en ruso).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Antología de prosistas españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978 [1940].
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», en *Castilla, la tradición, el idioma*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947 [1942], pp. 219-232.
- NABOKOV, Vladimir, «The Art of Literature and Commonsense», en Fredson Bowers (ed.), *Lectures on Literature*, San Diego / New York / London, A Harvest Book, 1982, pp. 371-380.
- OGANISIÁN, María, «La obra de Baltasar Gracián en el contexto de la tradición retórica del Barroco», en *Lecturas cervantinas*, Leningrado, Nauka, 1988, pp. 221-228 (en ruso).
- PÉREZ LASHERAS, Antonio, «Arte de ingenio y Agudeza y arte de ingenio», en Aurora Egido y María del Carmen Marín Pina (eds.), *Baltasar Gracián. Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución «Fernando el Católico», 2001, pp. 71-88.
- PÍNSKIY, Leonid, «Baltasar Gracián y su obra», en Baltasar Gracián, *Oráculo manual. El Criticón*, ed. de Elena Lysenko y Leonid Pinskiy, Moscú, Nauka, 1984, pp. 499-575 (en ruso).
- PLATÓNOV, Andréi, *Chevengur*, Moscú, Judozhestvennaya literatura, 1988 (en ruso).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990.